

6. Зинькевич, Е. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи / Е. Зинькевич: сб. критических статей. – К.: Нора-принт, 2005. – 240 с.
7. Зинькевич, Е. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты / Е. Зинькевич // Избранные статьи. – К.: ТОВ Задруга, 2007. – 616 с.
8. Самохвалов, В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – Киев: Музична Україна, 1970. – 278 с.
9. Самохвалов, В. Черты симфонизма Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – Киев: Музична Україна, 1977. – 168 с.

УДК 786.24

А.В. КОРОЛЕВА, А.Н. ПАНФИЛОВА

Волгоградская консерватория (институт) им. П.А. Серебрякова, г. Волгоград

ЦИКЛ «ПЯТЬ ЛЕГКИХ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ» И.Ф. СТРАВИНСКОГО: К ВОПРОСУ О ПРЕТВОРЕНИИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ЖАНРА

Аннотация. В рамках данной статьи рассматривается фортепианный цикл И.Ф. Стравинского с точки зрения претворения в нем семантики жанра как коммуникативного средства, способствующего решению одной из основных задач музыки для детей – сохранению культурных традиций от одного поколения к другому. Статья может быть полезной для преподавателей фортепиано в процессе изучения с учениками музыки композиторов XX века.

Abstract. In this article it is considered a piano cycle by I. F. Stravinsky, in terms of implementing the semantics of the genre as a communicative means of facilitating the solution of one of the main objectives of music for children – the preservation of cultural traditions from one generation to another. The article can be useful for piano teachers in the process of studying with students of the music composers of the twentieth century.

Ключевые слова: фортепианный репертуар композиторов XX столетия, фортепианное творчество И.Ф. Стравинского, семантика жанра, пять легких пьес для фортепиано в четыре руки, образно-смысловая драматургия цикла, контрастное сопоставление пьес, национальный колорит, неоклассицизм.

Key words: the piano repertoire composers of the twentieth century, the piano works of I. F. Stravinsky, the semantics of the genre, five easy pieces for piano four hands, figuratively-meaning drama cycle, a contrast combination of plays, the national colors, Neoclassicism.

Творчество И.Ф. Стравинского – знаковое явление музыкальной культуры XX столетия. Композитор не только открыл новые горизонты в музыкальном искусстве, особенно в области ритмической техники, но и обобщил такое важнейшее свойство культурной парадигмы эпохи как стилистическое многообразие. Стравинскому

на протяжении своего долгого и необычайно плодотворного творческого пути удалось охватить почти все наиболее значительные направления музыки XX столетия. Обращаясь к фольклору, европейской классике или серийному методу, композитор создает на их основе произведения, отмеченные яркой творческой индивидуальностью и качеством универсализма, в том числе и в области фортепианной музыки.

Несмотря на то, что данная область творческого наследия Стравинского представлена небольшим количеством сочинений в ней прослеживаются сложность эволюции «человека тысяча и одного стиля» и самобытность его композиторского почерка, в том числе и с точки зрения оригинальной трактовки фортепиано. Среди сочинений, созданных для этого инструмента, особое место занимает музыка, которая была создана композитором для обучения своих детей.

Доступность музыкального материала для юных исполнителей сочетается в них с ярким композиторским почерком, соответствующим творческой индивидуальности автора. В этой связи сочинения для детей Стравинского не только решают определенные дидактические и методические задачи музыкальной педагогики, но и являются своеобразным «путеводителем» для юных музыкантов в мире музыки XX столетия.

Кроме того, они могут быть интересным объектом для музыковедческого анализа, так как Стравинский по-своему решает сложные и совсем недетские задачи, возникающие при работе над музыкой, предназначенной для детей. На наш взгляд, наиболее важной из них является поиск таких образов, и соответствующих им музыкальных средств, которые бы могли увлечь маленького человека, создать впечатление игры, в процессе которой ребёнок познает мир. При этом занимательность и доступность не являются синонимами предельного упрощения музыкального языка и образного содержания. Во многом решение этой задачи связано с использованием композиторами семантики определенных жанров («жанрового содержания» по А.Н. Сохору¹⁸), которые обладают определенным ассоциативным ореолом, а также позволяют сохранять и передавать художественные смыслы от одного поколения к другому.

Ярким примером обращения к теме детства является фортепианный цикл «Пять легких пьес для фортепиано в четыре руки» (1916). Его замысел композитор прокомментировал в «Диалогах» следующим образом: «Пять пьес были сочинены для моих детей, Фёдора и Мики. Я хотел привить им любовь к музыке, маскируя свои педагогические цели сочинением для них очень лёгких партий и более трудной для учителя, в данном случае для себя самого; таким образом, я надеялся возбудить в них чувство подлинного исполнительского соучастия» [3: 154]. Далее Стравинский сообщает о том, что пьеса «Испаньола» появилась после посещения Испании, «Неаполитана» – Неаполя, а пьесы «Балалайка» и «Галоп» – это два воспоминания о России.

¹⁸ Подробнее об этом см. А. Сохор [2].

Первая же пьеса, *Andante*, в которой обыгрывается фольклорный тип интонирования, была сочинена последней.

Так возникает образно-смысловая драматургия цикла, которая связана с претворением национальной, а также инонациональной фольклорной тематики. Отметим, что, поскольку сочинение Стравинского предназначено для двух исполнителей (ученика и учителя) представляется, что взрослый, пусть и в игровой форме, показывает ребёнку различные грани жизни народов. «Пять пьес для фортепиано в четыре руки» появились как раз в то время, когда в творчестве Стравинского намечается переход от русской стилистики к неоклассицизму. В этой связи небольшие детские пьесы становятся «творческой лабораторией», в которой возникают и совершенствуются новые стилистические приёмы, а также особенности фортепианного стиля неоклассического периода. В исследовательских работах он характеризуется как «сухой», «аскетичный», а также подчеркивается, что композитор «отказывается от многокрасочности рояльных тембров» [1: 9].

Драматургия цикла основана на принципе контрастного сопоставления пьес, посвященных русской теме (*Andante*, *Балалайка*, *Галоп*) между которыми (вторая и четвертая пьесы) возникают испанская и итальянская миниатюры. Признаки будущего стилистического поворота Стравинского в «Пяти пьесах» проявляются не только в расширении «музыкальной географии», но и в том, каким образом композитор воплощает русские и инонациональные образы, «играя» с различными жанровыми моделями.

Так в первой пьесе цикла *Andante* спокойное «покачивающееся» движение кварт в сопровождении ассоциируется с колыбельной. На этом фоне возникает мелодия, ярко выраженный национальный колорит которой придает вариантное повторение трихордовых попевок. Своеобразное претворение русской песенности дополняется типичным для Стравинского сочетанием регулярного и нерегулярного метра. Так, композитор, обыгрывая черты различных жанров, создает образ изысканной простоты, ассоциирующийся с повествованием о небольшом путешествии, в котором примут участие учитель и ученик.

В следующей пьесе образ Испании представлен сквозь призму ритмоформул различных испанских танцев (болеро, сегидилья, хота, фанданго) и типичной для музыки этой страны «гитарной» звучности. Все отмеченные элементы подвергаются «корректировке» со стороны интонационно-мелодических, ладовых и ритмических «деталей», выдающих тот факт, что перед нами «собираательный» образ Испании, созданный Стравинским. В отличие от предыдущей пьесы здесь можно наблюдать постоянную смену ритмических и интонационных фигур, каждая из которых ассоциируется то с одним, то с другим национально-танцевальным прообразом. Также постоянно «ускользают» и устойчивые тоны лада, которые расположены вокруг двух основных полюсов — *a* и *as*.

Образ Неаполя у Стравинского ассоциируется с жанром тарантеллы. В пьесе представлены типичные признаки этого танца: размер 6/8, стремительное движение, с характерным «кружащимся» мелодическим рисунком. При этом возникает впечатление, что три пласта фактуры ведут своего рода «спор о первенстве» и никак не могут «договориться» о своих ролях. Так, в начале пьесы басовый голос упорно твердит сексту *e-g*, а средний движется в диапазоне *c-b* малой октавы по квартам, затем возникает верхний голос, который, начиная мелодию, вдруг обрывает её. Внезапно квартовая линия вдруг оказывается в партии нижнего голоса, а средний суетливо движется то вверх, то вниз и при этом постоянно сталкивается со своим «партнером» (мелодические линии расположены очень близко). Благодаря подобным изобретательным «находкам» Стравинский создает впечатление игры в тарантеллу.

Также он поступает в финальной пьесе, где объектами игры становятся типичные признаки галопа – танца популярного в России XIX века.

Таким образом, в цикле «Пять пьес для двух фортепиано» Стравинского самоограничение выразительных средств сочетается с максимальной выдумкой и изобретательностью, предметом которой становятся устойчивые семантические жанровые модели. В этой связи композитор с одной стороны увлекает юного музыканта, предоставляя возможность музыкального «путешествия» по разным странам, а с другой – находит новые пути в искусстве, представляя различные методы «игры с моделью» (А. Баева), которые станут основой его творчества периода неоклассицизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куликова, И.В. Фортепианные сочинения И. Стравинского и проблемы их интерпретации: автореферат дис. ... канд. искусств (17.00.02) / Куликова Ирина Вячеславовна. – М., 1985. – 24 с.
2. Сохор, А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А.Н. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
3. Стравинский, И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Ф. Стравинский / пер. с англ. и общ. ред. М.С. Друскина. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.